
A D O L F P I Q U E R

TEATRE SENSE PARETS. A PROPÒSIT DE LES NOVES DRAMATÚRGIES AL CARRER

Sembla estrany o, com a mínim, agosarat i cridaner, esmentar les parets en el teatre. No som pas nosaltres qui ho fem, sinó Bertold Brecht quan enunciava les seues teories relatives al distanciament actoral en la seua relació amb l'espectador.¹ Des d'aleshores, però, han caigut molts murs i edificis.

Si esbrinem una mica la història teatral de la humanitat, ens adonarem que la construcció de recintes on realitzar festes i representacions no ha estat res més que una alternativa al lloc de representació de les ficcions més espontani i natural: el carrer. Per això no volem fer les nostres apreciacions des de l'esnobisme que suposaria esmentar la modernitat o la postmodernitat, ans al contrari, som conscients dels lligams sempiterns de la representació amb l'espai públic. Aquest, donades les característiques encara socials dels éssers humans, no podia ser altre que el lloc de trobada dels ciutadans. Per tant, res més lluny del nostre ànim que donar-nos una pàtina de modernitat a partir de l'aparença innovadora en la ubicació de l'espectacle.

Dit això, caldria, tanmateix, ser conscients que –com en aquella ja vella cançó de Dylan– els temps estan canviant. Les tecnologies s'imposen en tots els àmbits i, aquest que semblava consagrat a la tradició, s'immergeix en l'onada d'innovació que prioritza l'espectacle.

Els extrems del nostre raonament ens porten a reflexionar, vacil·lar i concretar sobre què ha estat de l'espectacle al carrer, concebut com a vessant lúdica tradicional a la qual

(1) A propòsit de Brecht i la seua concepció del teatre vid. Valentin, Jean *et alii* (eds.) (2000).

s'han incorporat els vents de la nova era. Al mig queda la necessitat d'exemplificar amb el teatre nostrat, amb aquell que ha deixat les parets de ciment i s'ha postulat com a proposta de fenomen de masses.

Això ho hem de tenir ben present quan valorem l'espectacle teatral i, sobretot, la seua capacitat comunicativa en llocs de trobada de multituds. La convocatòria lúdica de la festa s'associa amb la representació, amb la carnavilització de la qual es va preocupar Bakhtin.

Pensem, doncs, en aquesta evolució que va de les saturnals del món clàssic fins a la festa dels espectacles al carrer de l'actualitat passant, és clar, per l'obligada referència al contrast diacrònic entre teatre en un espai lliure i teatre en un edifici. A partir d'aquest punt ens hauríem d'endinsar en una reflexió més pròpia del nostre àmbit lingüístic i territorial per perfilar i determinar les aportacions que el teatre català ha fet a aquesta nova mena d'espectacles. De tota manera caldria tenir en compte que el mateix fet espectacular està, sovint, concebut per transcendir fronteres i aleshores hauríem d'esplaiar-nos més en qüestions de gènere que no pas en qüestions nacionals, com al seu moment van proposar Patrice Pavis (1990) i Jaques Body (1996).

1.- QÜESTIÓ D'ESPAI

La denominació "Teatre de carrer" ha aparegut com a convenció per determinar, en els dies en què vivim, una activitat artística que se centra en la ubicació de l'espectacle teatral en un context urbà. Ara bé, per damunt d'això caldria establir que les formes d'expressió i les tipologies de l'espectacle teatral en el carrer són diverses.

Fent una recapitulació de les manifestacions teatrals i (o) parateatrals que es poden trobar dins del marc urbà, n'hi ha algunes com ara el circ, les processons, altres tipus de representacions itinerants, la posada en escena en una plaça o en un altre lloc estable que no siga la sala que ara coneixem amb el nom de teatre. Totes són combinacions aprofitables per a l'estudi dins d'un concepte tan ampli, que transgredeixen les fronteres de l'ortodòxia marcada pels preceptes de gènere i ens arrossegueu a encabir la parateatralitat com a fet espectacular.

Demandar-nos per la caracterització de l'espai de representació convida a una reflexió metateatral que ve de lluny. L'aparició de l'arquitectura que encercla el fet de la representació va donar característiques molt diferents a les convocatòries escèniques en cada lloc. D'ací que el teatre clàssic disposés d'una distribució en funció de les seues necessitats comunicatives: lloc per al cor, etc. També va ser decisiva en l'aparició dels teatres nacionals. Així l'escena oberta del teatre anglès permetia una actuació dirigida a diversos fronts, mentre que l'escena del pati de comèdies espanyol invitava, des del prosceni, a una actuació frontal. D'això se'n derivava també la visió en aquesta dimensió. Els diferents teatres orientals, al seu torn, també van optar per una distribució



pròpia. El llenguatge no verbal, el posicionament de l'actor en escena i les seues evolucions queden condicionats per aquesta distribució de l'espai.

Pensem, ara, que la condició que marca l'espai en el carrer per a les evolucions de l'actor i per a l'expressió a través del llenguatge corporal obri altres possibilitats a més de les dels anomenats espectacles de sala. Per exemple, la presència o absència d'escenari implica un mode d'ubicació diferent de l'actor segons els casos. Situar-se al bell mig d'una multitud o, per contra, dalt d'un escenari, d'un balcó, d'una bastida o dalt d'unes cames-llargues suposa concebre l'emissió i la recepció d'una manera molt diversa, adequant-se, segons les situacions, a cada circumstància.

Pensem que la dramatúrgia catalana ha tingut molt en compte l'adequació i l'evolució de l'actor en funció de l'entorn immediat. La necessitat de poder realitzar el treball d'actuació en unes condicions òptimes ha portat a plantejar la qüestió de l'espai com a un fonament de referència obligatòria en aquesta mena d'espectacles. Els actors de La Fura dels Baus i de Comediants, per exemple, van optar per treballar en aquest camp ajudats d'aquells elements que els podien servir de crossa en lloc de la clàssica tarima-escenari. D'ací que alguns dels espectacles de carrer de més renom d'aquests grups comptaren amb actors que havien assajat la seua presència en balconades i carrers, amb el suport d'objectes i artilugis que els ajudaven a marcar certes distàncies entre l'espectador i ells.

D'aquesta manera podem observar com l'espectacle de les carretilles portades pels dimonis de Comediants servien per obrir pas als actors d'una manera molt eficient. L'espectador esglaiat pel foc i les purnes que li cauen al damunt se separa espaiat de l'actor i el deixa dansar i gesticular mantenint les distàncies prudentes.

En el mateix sentit, el foc i els elements agressius fan que els actors de l'espectacle *Accions*, de La Fura dels Baus obrin espais entre la gent i, encara més, la condueixen segons uns interessos estratègics concrets.

Aquesta visió de la interacció espectacular entre actor i públic, per tant, està fortament condicionada per l'espai de cada representació. No és el mateix una actuació en un gran estadi, amb el públic ubicat a les graderies o en la gespa, que l'actuació recurrent els carrers d'una vila. Cal preparar l'actuació per a cada cas, amotllar l'espectacle a l'entorn, dibuixar les estratègies de la representació d'acord al lloc on succeeixen les coses. Michael Vanden (1991) ha sabut sintetitzar aquesta línia de canvi entre els textos teatrals –entesos com allò preestablert– i l'actuació com a *performance*. De la mateixa manera Susan Bennett (1990) ha incidit en la idea d'adequació de cada producció en el moment de l'actuació orientada a condicionar les circumstàncies de recepció.

En altres casos, també pensant en la recepció, la disposició d'un escenari a l'aire lliure, en grans espais, demana tenir prevista l'eficàcia de la comunicació. Així, per exemple, es té en compte en els darrers espectacles de Xarxa Teatre: *Veles e vents*

i *Déus o bèsties* juguen amb una perspectiva frontal on l'escenari consisteix en una estructura gegantina on se situen els actors. En el primer dels casos un vaixell que, mitjançant les estructures mòbils de l'escenografia, canvia d'icones i símbols: la nau de vela, per exemple, es converteix en un petrolier. En el segon cas, els actors evolucionen dins d'un bastiment que divideix l'escena en diverses altures.

A més, la caracterització dels personatges a partir d'estructures gegantines que es mouen entre el públic permet la visibilitat òptima, que seria més difícil en cas que el personatge estigués representat per un actor sense aquesta impedimenta. Pensem en alguns dels gegants que han servit de referència en grans espectacles com ara la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona 92 i l'Hèrcules que apareixia a l'estadi.

Tot i això l'espai també condiciona l'aparició dels gegants. Hi ha llocs on la conducció d'aquests artilugis es fa complicada o, simplement, impossible; sobretot tenint present que l'espectacle pot tenir un caràcter de representació itinerant –cercavila–, estàtic o mixt.

Fent balanç d'aquest apartat, la integració de l'espectacle en el seu entorn torna a ser una qüestió d'actualitat. Si a l'antiguitat les festes dionisíiques convidaven a la imitació, teatralització i burla d'allò que va des del més sagrat al quotidià, a l'Edat Mitjana els joglars també van saber disposar d'aquests espais per contar i cantar en places i carrers,² si més no l'església disposava de les seues façanes per exportar la seua ideologia, fins i tot representant els seus dogmes al carrer. La carnavalització, la representació de la disfressa entre el poble sempe ha estat una mena de teatre no canònic que ha servit de suport a algunes tradicions populars i manifestacions parateatrals. La manca d'infraestructures ha fet que sovint la representació s'amotllés a l'entorn.

En un sentit semblant, els comedians espanyols havien d'adequar-se als espais de què disposaven en cada localitat per a l'actuació. Només l'èxit del fenomen teatral de la comèdia espanyola va proveir d'infraestructures de representació. Entenem que amb anterioritat les representacions es donaven en llocs diversos. Pensem, per exemple, en els escenaris itinerants de les roques del Corpus de València, o en les referències a l'entremés que apareixen en alguns dels clàssics catalans, deslligades de l'al·lusió a un edifici concret que l'acollís.

En l'actualitat, els mitjans tecnològics de què es disposa per a les representacions afavoreixen la inclusió d'aquestes en grans espais per a grups de gent nombrosos.³ Les videopantalles gegants, per exemple, permeten la retransmissió d'una actuació en llocs de gran afluència. Sembla que la sala haja quedat restringida a minories. Tot i això, a ella també es trasllada la tecnologia. Pensem en el cas de *La Cubana* i la seua obra *Cegada de amor*, on es produïen curioses transicions entre la imatge projectada i la representació corporeïtzada dels actors.

(2) Pel que fa al teatre medieval i les seues característiques es pot consultar Massip, Francesc (1992).

(3) A propòsit de l'aprofitament de les tecnologies en les representacions destinades a multituds vid. Piquer (2000; també el monogràfic de *Theatre journal*, 51-4.

2.- L'ACTOR

Parlar de l'actor en el carrer és parlar de la preparació actoral i de les tècniques d'interpretació. La correlació entre el llenguatge corporal i el verbal canvien la seua importància en comparació amb el teatre de sala. Tot això tenint en compte factors com els suara esmentats a propòsit de la relació amb l'espai en què es desenvolupa l'activitat del personatge.

Pensem, d'entrada, que la representació pot ser entesa com a acció individualitzada o com a resultat d'una repetició constant –la mateixa en realitzacions diverses– per part dels actors (Ryngaert, 1991:20). Més enllà de la concepció clàssica del treball de l'actor es va desenvolupar, a partir dels seixanta principalment, un corrent que trenca amb la concepció del suport escrit com a fonament de la representació (Harding ed., 2000; Christoffersen, 1993). L'anomenat *happening* va adquirir importància. La improvisació es va consolidar com a forma de comunicació a partir de les situacions donades a l'actor. És a dir, es va començar a deixar de banda l'encotillament del text escrit preestablert.

La intenció de fer idèntica cada interpretació a la del moment de partida, voluntat inherent als plantejaments estalivnaskians, va trobar alternatives en el treball auspiciat en les propostes del *Living Theatre* i l'*Open Theatre*, al temps que es consolidaven les realitzacions del teatre laboratori proposat per Grotowski i la seua escola (Roose-Evans, 1989). Així es va arribar a convertir, en l'època, en un referent ideològic a causa dels seus paràmetres de propostes populars –en el sentit que el terme tenia a partir de les cultures de l'Est d'Europa– al temps que va servir per trencar amb la visió clàssica i els conceptes tòpics de la representació. De la mateixa manera, teòrics com Tadeutz Kantor⁴ van seguir aportant nous criteris a la teatralització des de l'Est europeu.

La fortuna que la mímica va assolir, sobretot arran dels èxits de Marcel Marceau, també va portar alguns grups d'autors a aventurar-se en aquesta nova plàstica de l'espectacle, cas dels inicis de Joglars.⁵ Així ens acostàvem al final de mil·lenni passat amb l'increment d'una força que tendia a replantejar els fonaments tradicionals. L'estratègia de distanciament i la quarta paret eren figures d'un altre paner.

És a dir, la dicotomia escriptura-representació es va fer cada cop més palesa i els directors i actors tendien a l'allunyament del text original quan no al muntatge a partir d'un treball conceptual. Es tractava de recuperar cert esperit d'avantguarda. Pensem que per a Artaud l'actor s'havia de recrear en cada representació. D'ací que la presència del teatre pànic i de certa manca de mètode es constituís en proposta. Malgrat això hi ha crítics com ara Ryngaert que opinen que això seria el resultat de la reproducció de vells esquemes preexistents que, com a la *Commedia dell'arte*, partien de comportaments preestablerts i de la disposició d'un seguit de recursos dels quals pot servir-se

(4) Sobre els escrits de Tadeutz Kantor es pot consultar l'edició d'aquests en Kantor, Tadeutz (1993).

(5) Sobre la història de Joglars vid. Racionero, Lluís/ Antoni Bartomeus (1987).

l'actor. Segons Ryngaert, l'expressió corporal i el crit completen els efectes del text en la representació. Ara bé, al nostre entendre, caldrà calcular en quina mesura s'ha de donar més importància a uns elements expressius que als altres en funció del context on es representa.

La representació a partir del cos i les teories sobre gestualitat i presència dels actors són motiu d'assajos i d'especialització en diverses escoles de teatre que darrerament donen suport a alguns dels grups amb presència al carrer. És a dir, la representació teatral al carrer s'està desenvolupant, com abans havia ocorregut amb el treball anomenat de sala, a partir de teories i posades en pràctica de noves experiències (Huston, 1992). Pensem, a tall d'exemple, en l'escola d'actors de Pep Gatell i Jüngen Müller coneguda com a *Work in progress*, que, a l'ombra de La Fura dels Baus, funciona com a camp de proves on s'apliquen les noves tecnologies.

Pel que fa a la preparació de l'actor, cal tenir en compte que la mundialització ens porta a conèixer cultures que fins el moment ens semblaven exòtiques i llunyanes, l'acosta a noves formes de plantejar-se la representació. Des que A. Artaud es va veure fascinat per les danses i representacions balineses, d'altres han buscat en àmbits culturals aliens als occidentals noves tècniques i formes d'entendre la interpretació. Així, per exemple, es va desplegar tot un corrent d'investigació que durant els anys seixanta i setanta va incorporar noves formes de treball per als actors, a l'ombra de les innovacions que hem citat.

Deixant un poc de banda la vella dicotomia sobre la interpretació entre una escola grotovsquiana i una altra d'estalivnaskiana, la cosa va passar a majors i alguns es van trobar amb formes d'interpretació amb paràmetres ben diferents dels occidentals. Així, les investigacions de caire antropològic d'Eugenio Barba van portar el grup *Odin* a beure de les formes de cosificació dels mites i de les reproduccions de la realitat que es donaven en cultures més remotes.⁶

La presència de les màscares, per exemple, reconduïa algunes de les teories de la interpretació cap al terreny de la integració de l'actor amb allò que el convertia en personatge, la seua nova cara. Com s'esdevenia amb les representacions del món clàssic i oriental, l'actor es converteix, amb l'ús de la màscara, en déu o dimoni, en animal o ésser meravellós. L'emascarat entre el públic o dalt de l'escenari és una realitat diferent de la vida quotidiana, allunyada del realisme que havia imposat una estètica anterior (Rosselló, 1998:81). L'actor manifesta externament la conversió en personatge i està obligat a ser coherent amb allò que li serveix de senyera. Pensem en casos concrets: els dimonis de Comediants estan abocats a gesticular i comportar-se segons preveu la tradició cristiana. D'ací que determinats gestos que hom puga qualificar d'obscens, el caràcter entremaliat i aparentment luxuriós respondrien a la norma dictada per l'envoltori expressiu: màscara, vestimenta i accessoris. Així continuàrem fent un examen de molts personatges d'aquest grup que han transcendit les fronteres d'un muntatge i s'han afermat de manera transversal superant els límits d'una obra.

(6) Sobre això vid. E. Barba (1983).

El personatge –sovint mancat de la paraula perquè les seues evolucions es donen dins aglomeracions de gent, on es perd fàcilment la seua veu sense amplificació– comunica amb la seua aparença externa. Per això és important la seua identificació segons determinats indicis. Un altre exemple ens el serveix un espectacle de Xarxa Teatre, *Íbers*, on la irrupció d'un personatge abillat amb roba d'expedicionari, capell colonial anglès i que fuma en pipa, ens recorda l'exploració i posterior colonització d'Àfrica. No cal, per tant, cap predicació verbal *de* o *sobre* el personatge. Els indicis fan que el públic pugui interpretar qui és a partir dels seus atributs. Un espectacle anterior d'aquest grup, *El dolçainer de Tales*, s'havia preparat a partir de la indagació de caire antropològic, a través de la qual es va arribar a la confecció d'uns vestits que mantinguessen relació amb l'època i els costums valencians que es volien recrear. Resultat d'això va ser un treball de preparació del text que va voler canalitzar l'aparença externa dels personatges i relacionar-la amb el seu discurs. Així semblava reflectir-ho la presència d'un capellà vuitcentista o d'un alcalde ostentós i demagògic que en aquesta ocasió recolzaven la seua caracterització superficial amb un discurs verbal coherent amb l'aparença.

Segons el que acabem de veure, allò que en el teatre de sala podria estar supeditat a la paraula –preeminència de la caracterització d'un tipus a través del discurs oral– en el teatre de carrer no parlat s'ha d'entendre a partir de signes externs com ara el gest i l'envoltori de la disfressa. El seu discurs corporal, en conseqüència, serà el propi d'allò que l'envolta i coherent amb l'hipotètic discurs social, històric i ideològic que l'espectador li podria atribuir.

És ací on entren en joc altres factors més pròxims a la nostra cultura. Si abans hem parlat de la importància de les danses balineses per a Artaud o Barba, no podem oblidar que la fesomia cultural dels pobles es manifesta en formes pròpies. Aquest és el cas de determinades manifestacions parateatral de caràcter religiós, ludicofestiu, tradicional, etc., integrades en les representacions dels nostres grups. En aquesta línia caldria parlar d'un treball actoral dirigit a establir lligams amb aquests personatges inserits en la tradició cultural de cada poble. El cas que ens ocupa, no podria ser d'una altra manera, és el de la cultura catalana, dins d'un marc referencial europeu occidental.

És per això que per desenvolupar un estudi crític d'aquest tipus de teatre caldria partir d'un seguit de paràmetres diversos, analitzar els sistemes d'estudi vàlids universalment, però alhora aplicar-los a una esfera simbòlica concreta. Even-Zohar (1979) va posar de manifest la necessitat de fer de la crítica literària un sistema de sistemes en el qual els factors culturals, socials, econòmics i d'altres haurien d'anar prenent importància a l'hora d'estudiar l'obra d'art. Creiem justament apropiat emprar aquesta reflexió per parlar de les circumstàncies que han d'anar vinculant actor i cultura. La incorporació d'elements parateatral en els espectacles actuals ha esdevingut un corrent molt important entre els nostres grups de carrer. Així, el cas de Comediants o Xarxa Teatre, que han incorporat elements de la tradició festiva catalana als seus muntatges. També la importància dels gegants i capgrossos, per exemple, o

l'abundància d'estereotips socials lligats al nostre context amb què es pot trobar l'espectador d'aquests grups.

Vist això, caldrà saber fins a quin punt l'actor ha de respondre amb una representació que s'adiga amb els components consuetudinaris d'allò que representa. Per conduir-la hi ha la tasca del director que la planteja. Així, podem veure com en determinats treballs actorals dels grups suara citats hi ha clares reminiscències de danses, moviments i tendències d'arrel tradicional, algunes de les quals es poden seguir en costumaris i llibres especialitzats en aquesta línia.⁷

Així, doncs, l'actor es converteix en un ésser que treballa en diferents línies. Una seria la de la improvisació en el marc del carrer, adaptant-se a unes circumstàncies cada vegada diferents; l'altra seria la del treball previ, la caracterització en funció del seu paper en el muntatge que seria l'assajada. En aquest sentit, ja hem dit que en nombroses ocasions el treball anava dirigit a comunicar sense la paraula, o amb ella, però prioritzant el gest, el crit i el paper de la indumentària.

La qüestió de l'ús verbal s'adequa al sentit de l'estratègia, depén d'unes prioritats. Un dels defensors de la incorporació de tècniques afins a l'ús de la paraula és Jorge Eines (1994). Per a ell, si el gest suposava un allunyament de certes formes tradicionals on dominava el valor i el pes literari de la paraula, ara veu necessari que es recupere l'ús d'aquesta per afavorir la interrelació entre actor i públic de manera més completa que quan la capacitat comunicativa de l'actor queda limitada.

L'expressió oral, tanmateix, risca de convertir-se en un llast en aquells casos en què l'espectacle s'exporte a altres zones lingüístiques. Hi ha, a més, altres tipus de factors culturals nacionals que necessiten d'explicacions fora del seu marc referencial habitual. Al principi de l'epígraf destacàvem la importància de determinats components culturals a l'hora de construir referents. Aquests, que formen part de la cultura comuna, s'insereixen en un context comunicatiu on l'actor i el seu treball previ formen una part de l'espectacle. L'altra part correspon a la recepció.

El públic, sovint silenciós i assegut en la sala, pren altres actituds en l'espai obert.

3- EL RECEPTOR

La presència de l'espectador i els mecanismes que operen en la recepció d'aquest tipus de teatre resulten decisius en la seua concepció i poden condicionar els plantejaments, el desenvolupament i l'èxit de les representacions.

A més, direm que hi ha un factor social que resulta determinant en l'acceptació d'aquesta mena de representacions: es tracta de portar el teatre a l'espectador, integrar-lo en l'espectacle, a diferència de l'espai resclòs on es demana una altra mena de predisposició i actitud inicial per la seua part.

D'entrada haurem de distingir algunes peculiaritats que determinen aquesta estètica. El concepte de recepció del teatre de carrer es diferencia del que s'anomena teatre

(7) Pensant en alguns exemples concrets podem citar el cas del cabuts emprats en alguns espectacles de Comediants o en el treball que Xarxa Teatre va realitzar en la documentació prèvia al seu muntatge *El dolçainer de Tales*, en el qual es reprenien referències del *Costumari Català* de Joan Amades i d'alguns dels treballs sobre tradició teatral i festiva catalana de Xavier Fàbregas.

de sala en alguns aspectes com la participació més activa enfront de la concepció passiva de l'espectacle convencional. No és únicament el fet de seure o estar dret, sinó la dinàmica que comporta engrescar el públic, animar-lo, arrossegat-lo a participar o treballar amb ell, sorprendent-lo i desplaçant-lo, allò que activa unes condicions de recepció diferents.

L'aspecte sociològic d'aquesta consideració, per tant, afavoreix una dimensió majoritària pel que fa al nombre d'espectadors, de vegades massificada, molt diferent dels llocs amb aforament més limitat.

En aquest punt anotarem que la idea de recepció activa⁸ és fonamental perquè, com hem dit, l'espectador es pot veure més implicat. P. Tantinyà, de La Fura dels Baus, parlava així de la concepció que tenen de l'espectador:

Sí, aunque actualmente también estamos en el mundo del teatro de texto. Pero sí, evidentemente, nuestra escuela fue la calle y, a partir de aquí desarrollamos todo nuestro lenguaje en cuanto a que no haya esta famosa cuarta pared, y que realmente el público sienta el espectáculo consigo mismo, es decir, que no está lejos, no está cortado. Todo esto es lo que a nosotros, en lo que respecta a la línea de trabajo del lenguaje del teatro furero, lo que más nos interesa.⁹

Això no lleva, de tota manera, que hi haja possibilitats d'interpretació i diversió alhora, com ocorre en el teatre convencional. Dos factors de la recepció de l'art s'integren de manera compatible. Es podria dir que, en aquest sentit, la massificació de l'art no està barallada amb la qualitat: tot depèn del producte que s'ofereix, de la seua acceptació i de la identificació d'uns certs valors artístics.

El trencament dels paràmetres estètics de caire més tradicional dona un rendiment clau al concepte d'espectacularitat. Aprofitar façanes d'edificis, elements pirotècnics, canalitzar o conduir el públic per determinats carrers o desplaçar-lo segons una estratègia predeterminada suposa que la sorpresa siga un mecanisme operatiu de gran rendiment i constitueixca un dels eixos bàsics per trencar les expectatives que es generen en la recepció: és molt més sorprenent l'aparició d'un personatge acompanyada del soroll de la pirotècnia per darrere de l'espectador que no una entrada en escena clàssica vista des de la platea.

Entra en joc, aquí, un factor clau. Es tracta de l'experiència prèvia de l'espectador, allò que Wolfgang Iser (1976) anomena *repertori* de l'individu i que nosaltres considerarem en la seua dimensió esteticoteatral. No serà el mateix observar un espectacle de carrer per primera vegada que assistir-hi amb certa freqüència. Hi ha, per tant, un component d'*educació teatral* que condiciona la predisposició del receptor.

És més, també dependrà del tipus de representació que espere l'espectador. No es poden considerar en igualtat de condicions de recepció determinats espectacles infantils que espectacles amb recolzament pirotècnic on el soroll, la llum i la capacitat de sorprendre aquests horitzons d'expectatives són variables. Fins i tot la sorpresa, el

(8) L'estètica de la recepció de l'escola de Constança va emprar aquest criteri. Wolfgang Iser (1976) el va aplicar al camp de la lectura distingint entre allò que era l'experiència anterior del lector, les expectatives suscitant per aquesta i els efectes que produïa la recepció d'un text concret enfront d'aquestes experiències anteriors. Nosaltres pretenem, aquí, un enfocament similar pel que fa a l'experiència de l'espectador i als horitzons d'expectatives d'aquest.

(9) Entrevista a *Fiesta-cultura* 7, estiu 2001, p. 20.

trencament, arriba a punts en què l'espectador es veu angoixat, com ocorre amb algunes accions de La Fura dels Baus.

Arribem ací a tenir en compte un altre element fonamental en la concepció de la recepció del teatre al carrer. Si en el cas dels espectacles de sala resultava important la paraula com a vehicle de transmissió textual, en el cas que ara ens ocupa podem dir que el llenguatge predominant serà el de la figuració. Els símbols, els moviments corporals, la iconicitat dels elements que conformen la representació, fan que es construeix un llenguatge figurat en el qual la paraula pot ser, fins i tot, un component prescindible. El llenguatge de la música, la simbologia dels colors o dels sorolls, dels elements gegantins, obre un ventall de possibilitats interpretatives no tan limitat com el de la comunicació oral (Aston/ Savona, 1991: 115).

És ací on rau un dels eixos bàsics de la recepció. L'espectador manté una *distància estètica* respecte a allò que observa. Ara bé, comparteix un doble esforç: d'una banda contempla allò que veu i en gaudeix, però de l'altra necessita interpretar tots els signes que van apareixent. L'esforç d'interpretació del llenguatge dramàtic, per tant, va més enllà de l'oralitat per endinsar-se en l'hermenèutica d'aquest nou llenguatge (Bennet, 1990). Aquest és el punt de convergència entre l'element lúdic i interpretatiu.

La interpretació és, tanmateix, una activitat que –com una bona quantitat de les obres d'art contemporànies constituïdes en allò que Umberto Eco anomenava *Opera aperta*– ha de fer el receptor. Disfrutar amb l'espectacularitat d'una obra de teatre representada al carrer implica assumir-ne la forma, l'exterior. Activar l'hermenèutica, la interpretació, pel contrari, és un acte individual que, curiosament, en el teatre de carrer no ha passat gaire pel garbell de la crítica artística de caire acadèmic. Tampoc per les reflexions d'alguns crítics literaris militants.

El paper de l'espectador, doncs, s'entén en aquest context a partir de la seua vinculació a la il·lusió que sobre ell es crea amb la producció d'un espectacle, siga a través de jocs de llum i representacions de nus com ocorre, per exemple a *Suz/o/Suz* de La Fura dels Baus. Aquí hi ha moments en què la llum focalitza l'atenció de l'espectador; és a dir, la dirigeix en el moment en què deixa altres aspectes en penombra o en la foscor. En això, precisament, juga un paper determinant la tecnologia.

4.- LA TECNOLOGIA EN LES NOVES FORMES D'ESPECTACLE

Tradicionalment la tramoia ha jugat un paper important per mimetitzar allò representat –*El Misteri d'Elx* seria una mostra ben gràfica–; el teatre s'ha servit d'un seguit de mecanismes de suport per fer més reals als ulls dels espectadors determinats aspectes textuais. Així, la il·luminació amb focus elèctrics va esdevenir un dels fenòmens més innovadors en les seues aplicacions sobre l'escena durant el segle vint.

Aquest fet, que meravellava els avantguardistes amics del circ i del cabaret, tant com del cinema, ha anat assolint un perfeccionament que, aplicat com a efecte òptic,

arriba a un efectisme determinant. Fills de l'electricitat i de l'òptica són el cinema i el vídeo, que també s'incorpora com a tecnologia de projecció amb la funció de recrear determinades realitats als ulls dels espectadors (Causey, 1999).

Podríem seguir amb la luminotècnia i amb la projecció i dedicar pàgines senceres a la importància d'aquests elements en la història recent de les posades en escena. Es tracta, per tant, d'un element que comença a ser transcendent, fins i tot arriba a assolir una simbologia, com seria el cas dels valors cromàtics, de la intensitat o de les ubicacions dels feixos de llum per destacar determinats elements escènics.

A mitjan camí entre la llum i el so es troba la pirotècnia. Fa alguns anys es considerava que l'activitat pirotècnica estava lligada als certàmens i festes locals. Més endavant van començar a desenvolupar-se espectacles anomenats piromusicals. Actualment hom pot veure com la combinació d'aquests elements amb la intervenció d'actors en escena convergeix en un espectacle en el qual es necessita saber sincronitzar els tres elements per conduir l'eurítmia i aconseguir els efectes desitjats. A les nostres terres, Comediants va recollir la tradició pirotècnica catalana i la va dotar de major espectacularitat. L'espectacle igni es va incorporar a grups com ara Xarxa Teatre, La Fura dels Baus, Visitants, Scuralsplats...

Un cas en què l'espectacle aprofita les eines tecnològiques a la seua disposició per produir efectes sobre un públic nombrós es dona al *Faust 3.0* de La Fura dels Baus. Serveixa de referent aquest muntatge per observar la transició que va del fonament literari, de la recreació del mite, cap a l'espectacle de masses en directe i, a posteriori, la seua transformació operística i cinematogràfica. La translació pel que fa a realitzacions artístiques evidencia les possibilitats que ofereix l'art amb el suport de la tecnologia i la feblesa de les fronteres genèriques en l'actualitat.

En definitiva, diríem que les noves formes dramàtiques es poden lligar a noves tecnologies, la qual cosa supleix algunes mancances dels mètodes de representació tradicionals. Així és el cas ressenyat per Christine Carson (1999) en un article sobre les possibilitats que ofereix un clàssic com *El rei Lear* quan es dona en un context que es pot crear i que difereix en molt de les limitacions escèniques del teatre anglès de l'època isabelina.

Encara restaria per estudiar un altre factor tecnològic com el so. La potència dels aparells de megafonia en l'actualitat permet que l'actor projecte la seua veu més enllà del que l'acústica tradicional permetia. D'altra banda, la música també s'ha incorporat amb tota la seua força a aquesta mena d'espectacles. Aquí observem una convergència curiosa entre el que són els ritmes i els instruments tradicionals amb les modernes tècniques d'ampliació i de reproducció, tot un altre món digne d'examinar des d'òptiques diverses.

La virtualitat, d'una banda, junt amb la concentració de diverses manifestacions de l'espectacle que ara s'integren en la dramatúrgia, marca les diferències amb una tipologia dramàtica que fa anys distava molt d'aconseguir els efectes actuals.

5.- CAP AL REPLANTEJAMENT DEL GÈNERE

Dins del món dramàtic, com hem vist, s'han produït canvis molt importants durant el segle vint i han posat els fonaments per fer balanç d'un tipus de manifestació que fins el moment havia passat per constituir una part molt minsa d'aquest gènere, sovint considerada marginal i no tinguda en compte en el terreny literari i artístic en general. En les reflexions que han precedit es planteja un interrogant de manera latent: si hi ha un lloc on encabir els estudis d'aquesta mena de manifestacions. Fa alguns anys es va denominar *performance* a quelcom semblant, a un seguit d'accions sovint simbòliques realitzades al marge dels espais teatrals convencionals. Ara bé, en el moment en què alguns dels espectacles que contenen una història, que es suporten en un text previ, i que es dissenyen amb una estratègia dirigida a dotar d'espectacularitat el text exposat, transcendim el pur acte avantguardista de provocació que denominava aquest anglicisme.

Resta, però, el dubte pel que fa a la fixació genèrica. Sovint s'ha parlat del "teatre de carrer" com a forma fronterera del teatre. Tanmateix, cal considerar que en l'actualitat són nombrosos els festivals nacionals i internacionals on s'ofereixen mostres d'aquesta mena. A més, aquests aplecs teatrals solen concentrar nombrosíssims grups d'espectadors, cosa no tan certa pel que fa als espectacles de sala, llevat que parlem de fenòmens teatrals molt puntuals concentrats en els edificis disposats a l'efecte de les grans urbs (Barcelona i València principalment).

Concentracions d'aquesta altra mena de realitzacions dramàtiques com ara les de Tàrraga, Vila-real i tants altres llocs de les nostres comarques, per no parlar dels grans esdeveniments d'Estocolm, Colònia, Avinyó, etc., són una prova evident de la força que l'art de la representació ha pres amb el suport de les noves tecnologies. En aquest sentit, els grups catalans han estat capdavaners.

Caldria, ara, plantejar els estudis sobre aquest tipus de realitzacions. Fa alguns anys, per exemple, es van revisar els plantejaments estètics de Barba en una tesi doctoral enfocada des de la disciplina de l'art (Masgrau, 1992). És a dir, no semblen molt estables encara els paràmetres d'estudi des de l'òptica lingüística i literària. Som conscients que els actuals mecanismes d'anàlisi semiòtica i pragmàtica donarien fruits interessants aplicats sobre aquest tipus de llenguatge que barreja els símbols, la llengua natural, la música, l'expressió corporal i les sensacions ambientals. Des del món universitari s'hi han fet algunes prospeccions; aquest seria el cas de molts dels estudis i teoritzacions provinents del món anglosaxó –la Universitat de Michigan seria un dels referents.

De tota manera, mentre ens situem en aquest punt, cronològicament en el llindar de dos segles, creiem que els canvis en la dramatúrgia i la importància del trasllat de la representació fora dels edificis marquen la consolidació d'un gènere –subgènere dramàtic si voleu– que està popularitzant la mimesi creativa –art o literatura, al cap i

a la fi. En realitat, si observem l'evolució dels gèneres literaris ens adonem que els grans canvis s'han produït per la voluntat de transgredir un model que es considerava tradicional, amb el desig de renovar aspectes de la recepció i de l'emissió de l'art.¹⁰

Els textos teatrals escrits que inviten a la reflexió en solitari no són "la" representació, sinó el rerefons intel·lectual i les pautes marcades per l'autor per arribar a aquesta. Ara bé, la reflexió feta després de rebre l'impacte d'una imatge, d'un gest o d'una pseudoal·lucinació col·lectiva fruit de llums, projeccions, músiques o pirotècnies, és una forma tan vàlida de comunicació com la del llenguatge verbal. Tot combinat ens ajuda a expressar i *rebre* amb major nombre de possibilitats i sentits el seguit de missatges que s'amaguen rere cada imatge, siga la d'un dansaire exòtic, d'uns coscos despenjant-se per una corda o, no cal dir-ho, la de l'enderroc salvatge dels símbols sacrosants del també salvatge capitalisme occidental.

ADOLF PIQUER
Universidad de Salamanca

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ASTON, Elaine/ George SAVONA (1991): *Theater as sign-system: a semiotic of text and performance*. London, Routledge.
- BARBA, Eugenio (1983): *Les illes flotants*. Barcelona, Institut del Teatre/Edicions 62.
- BENNET, Susan (1990) *Theatre audiences: a Theory of Production and Reception*. London-New York, Routledge.
- BODY, Jaques (1996): «Études théâtrales et littérature comparée», *Revue de Littérature Comparée* 278, pp. 221-230.
- CARSON, Christine (1999): «Creating context: the case of King Lear», *Theatre Journal* 51-4, pp. 4 33-441.
- CAUSEY, Mathew (1999): «Screen Test of the double: the uncanny performer in the space of technology» en *Theatre Journal* 51-4, pp. 383-394.
- CHRISTOFFERSEN, Erik Exe (1993): *The actor's way*. London, Routledge.
- TANTIÑÀ, Pera (entrevista amb): *Fiestacultura* 7, pp. 19-22.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 1-2, pp. 287-310.
- EINES, Jorge (1994) «El actor y la técnica», *Primer Acto* 254, pp. 34-39.
- HARDING, James Martin (ed.) (2000) *Contours of the theatrical avant-garde: Performance and Textuality*. University of Michigan, Ann Arbor.

(10) Digueu-li avantguarda si voleu, encara que el terme té una aplicació cronològica que pot conduir a l'equívoc. Malgrat les ambigüitats terminològiques, els orígens semblen ser comuns.

- HUSTON, Hollis (1992): *The actor's instrument: body, theory, stage*. Michigan. University of Michigan Press.
- ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens Theorie Sthetischer Wirkung* (trad. cast.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987)
- KANTOR, Tadeutz (1993): *A Journey through other Spaces; essays and manifestos, 1944-1990*. Berkeley-California, University of California Press.
- MACDONALD, Erik (1993): *Theater at the margins: text and the post-structured Stage*. University of Michigan, Ann Arbor.
- MAS, Pasqual / Adolf PIQUER / Xavier VELLÓN (1997): *Tradició, festa i teatralitat: Xarxa Teatre*. Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.
- MASGRAU, Lluís (1992): *La creació del valor. Los fundamentos técnicos del Odin Teatret*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.
- MASSIP, Francesc (1992): *El teatro medieval*. Barcelona, Montesinos.
- PAVIS, Patrice (1990): *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, Corti.
- PIQUER, Adolf (2000): «Retórica escénica de la modernidad (I)», *Fiestacultura* 2 i «Retórica escénica de la modernidad» (II) *Fiestacultura* 3, pp. 29-30
- RACIONERO, Lluís / Antoni BARTOMEU (1987): *Mester de joglaria: els Joglars, 25 anys*. Barcelona, Edicions 62.
- ROOSE-EVANS, James (1989): *Experimental theatre: from Stanivlavski to Peter Brook*. London, Routledge.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1998): *Anàlisi de l'obra teatral. Teoria i pràctica*. València-Barcelona. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- Theatre Journal*, monogràfic «Theater and Tecnology», 51-4, John Hopkins University Press, desembre de 1999.
- VALENTIN, Jean M. et alii (eds.) (2000): *Bertold Brecht. Écrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard.
- VANDEN HEUVEL, Michael (1991): *Performing drama. Dramatizing Performance: alternative theater and the dramatic text*. University of Michigan Press, Ann Arbor.

F f f f f f f f f f f f f f f f